

Escenografía calderoniana

José María Ruano de la Haza
University of Ottawa

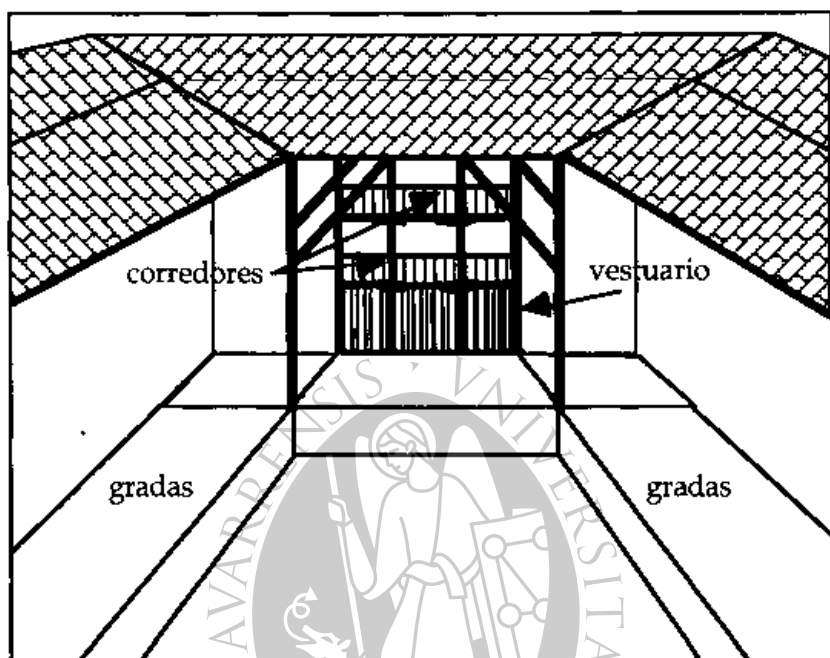
Si por «escenografía» entendemos el arte de adornar y utilizar un espacio escénico para una representación teatral, la escenografía calderoniana puede dividirse en tres grandes grupos, según fuese la pieza en cuestión una comedia representada en un teatro comercial, un auto sacramental montado con ayuda de carros en la Plaza Mayor de Madrid, o una fiesta palaciega de tema fantástico o mitológico destinada a uno de los teatros reales. Cada uno de estos grupos merece un estudio mucho más extenso que el que se le puede dedicar en este trabajo; me limitaré, pues, a dar un breve resumen de cada uno de ellos, remitiendo al lector interesado a la ya nutrida bibliografía existente.

TEATROS COMERCIALES¹

La gran mayoría de las comedias calderonianas, compuestas para ser representadas por compañías profesionales del siglo XVII en teatros públicos, fueron pensadas para uno de los dos corrales madrileños, el Príncipe y la Cruz. En sus elementos básicos, los dos teatros poseían una configuración arquitectónica muy parecida (Ruano, «Los corrales»). Los espectadores

¹ Esta primera sección está basada en parte en mi contribución a *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, libro al que remito al lector para información mucho más detallada.

presenciaban la representación de pie sobre el patio, sentados en tres o cuatro filas de gradas que se extendían a lo largo de las paredes laterales de ese patio, y desde aposentos privados en los edificios adyacentes y en el edificio de la fachada, situado en frente del escenario. Había tres órdenes de aposentos privados, denominados rejas, balcones y desvanes en documentos contemporáneos, pero mientras que los laterales eran simplemente ventanas o balcones que habían sido abiertos en y adosados a las paredes de las casas a ambos costados del corral, los de la fachada fueron contruidos *ex profeso* y se asemejaban a palcos modernos. Las mujeres estaban segregadas de los hombres en las llamadas cazuelas, grandes palcos con gradas que ocupaban casi todo el ancho del primer y tercer piso del edificio de la fachada. El tablado de la representación, las gradas y la cazuela estaban cubiertos por tejados colgadizos, que formaban un rectángulo abierto sobre el patio. Este rectángulo se cubría con un toldo o vela, no sólo para defender a los espectadores de los rayos del sol de la tarde (cuando tenían lugar las representaciones), sino también para evitar que hubiese zonas de sol y sombra que dificultaran la vista de los actores sobre el tablado. También servía para mejorar la acústica de los corrales, evitando que la voz de los actores se perdiera por el claro del patio. El llamado «teatro» o lugar de la representación consistía en dos elementos esenciales: el tablado —una plataforma rectangular de madera de unos 35 metros cuadrados, rodeada de público en tres de sus costados y elevada poco menos de dos metros del suelo— y el edificio del «vestuario», fábrica de madera de varios niveles y poca profundidad donde, empezando por el nivel inferior, se encontraban: el «foso», situado debajo del tablado, donde estaban el vestuario de hombres y parte de la maquinaria que se necesitaba para manejar las tramoyas; el vestuario femenino, inmediatamente detrás del tablado; los dos corredores, uno encima de otro, sobre el vestuario de mujeres; y el desván de los tornos, en la parte superior del edificio. Los tres niveles visibles al público (el «vestuario» y los dos corredores) se podían tapar con cortinas mientras que el desván de los tornos permanecía oculto detrás del tejado colgadizo que cubría el tablado. El escenario de los corrales madrileños no poseía, pues, ni laterales ni embocadura, no pudiéndose, por tanto, cubrir el tablado con un telón de boca antes, después o durante la representación. Cualquier decorado o apariencia que quisiera mostrarse al público tendría que erigirse detrás de las cortinas que cubrían los tres niveles del edificio del vestuario, lugar por donde los actores también salían al escenario.



1. Corral de comedias madrileño, según Ruano.

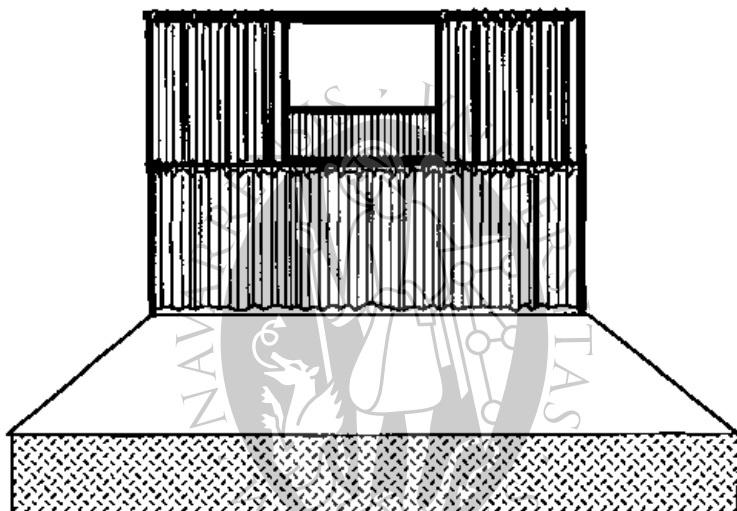
Calderón no es un innovador en el uso de la escenografía de los corrales, limitándose a utilizar recursos que ya habían sido explotados por Lope, Tirso, Mira de Amescua, Montalbán y otros dramaturgos anteriores. Como ellos, Calderón utiliza las puertas y cortinas del nivel inferior del edificio del vestuario para las entradas y salidas de los actores; el primer corredor para balcones, ventanas y murallas de ciudades; y el segundo para torres de castillos. Muchos de estos lugares escénicos eran representados por lienzos pintados, que serían hartamente convencionales; habría un lienzo que serviría para las escenas campestres, otro para los ríos, otro para las murallas de ciudad,

otro para barcos, etc.². Otras decoraciones y adornos eran más elaborados, e incluían decorados, apariencias y tramoyas. Los primeros podían mostrarse en cualquiera de los nueve espacios en que se dividía la fachada interna del «teatro» y pueden clasificarse en decorados para escenas interiores y para escenas exteriores. Las más populares entre las escenas interiores eran sin duda el aposento y el estrado. El primero se representaba en el espacio central del nivel inferior del «vestuario» por medio de objetos ordinarios como mesas, sillas, bufetes y candelabros, tal como hace Calderón para el aposento de Don Manuel en *La dama duende*. El segundo consistía en una plataforma de madera o estrado sobre el suelo del mismo espacio central, cubierta por una alfombra y sembrada de cojines, lugar donde aparecen a menudo las damas de la Comedia. Entre las escenas exteriores destacan el jardín, el espacio rústico, el monte, el despeñadero, y la montaña. Todos ellos utilizaban ramas, que eran renovadas regularmente, y quizás lienzos pintados. El monte era una rampa escalonada que permitía a los actores descender del primer corredor al tablado, tal como hace Rosaura al comienzo de *La vida es sueño*. Era el único decorado escénico que no podía ocultarse detrás de las cortinas al fondo del tablado, teniendo que permanecer a vista del público durante toda la representación. Más espectaculares, como veremos después, y por ello extremadamente populares en los corrales de comedias, eran las apariencias y tramoyas, la cuales son utilizadas también con gran frecuencia por Calderón, especialmente en sus comedias de santos.

No es, pues, en la introducción de nuevas técnicas o elementos decorativos donde hallaremos muestras del genio escenificador calderoniano, sino más bien en el perfeccionamiento de estas técnicas y en el originalísimo uso de algunas de ellas. Empecemos por su utilización de los elementos más básicos del escenario de los corrales: el tablado vacío y el primer corredor cubierto por una cortina. En este espacio vacío tiene lugar toda la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, la cual se desarrolla en tres lugares escénicos diferentes: la carretera que conduce a Zalamea, la calle donde se encuentra la casa de Pedro Crespo, y la habitación superior de su casa, donde se esconde Isabel. Como no hay ruptura en el tiempo dramático en que transcurre esta acción, ni se necesita decorado alguno (con excepción de la ventana de Isabel), esta primera jornada podría haberse representado sin interrupción alguna. Al comienzo de ella vemos a los soldados caminando hacia Zalamea: uno de ellos anuncia que

2 Alfonso E. Pérez Sánchez, por ejemplo, ha identificado ciertos artistas que trabajaban pintando lienzos y telones para las representaciones teatrales en el siglo XVII.

ve su campanario (fol. 14r); poco después, el Capitán y el Sargento ven entrar por el otro lado de la cortina al fondo del escenario a don Mendo y a Nuño (fol. 15r), con lo cual se indica que ya han llegado junto a la casa de Crespo; finalmente, la salida de Isabel e Inés a la ventana de su casa (situada en el primer corredor) transforma el fondo del teatro en la fachada de la casa de Crespo (fol. 15v).



2. Cortinas y balcón o ventana, según Ruano.

Los teatros madrileños tenían cortinas y puertas en el nivel inferior o «vestuario», como se deduce de innumerables acotaciones que llaman indistintamente puerta o paño a los lugares por donde los actores efectuaban sus entradas y salidas, por ejemplo en la siguientes comedias de Calderón:

Salen al paño, por la puerta de mano izquierda, Marcela y Inés (No hay cosa como callar, fol. 04r);

Salen Marcela y Silvia abriendo una puerta, que estará tapada con una antepuerta y detiéndense detrás de ella (Casa de con dos puertas, fol. D6v);

Sale Zenón a una puerta y Leonido a otra, quedándose al paño (Duelos de amor y lealtad, fol. Y7r);

Córrese una cortina y vese a un lado del tablado el Soldado 1º como sustentando de la parte de abajo un retrato entero de Mariene y el Soldado 2º de la parte de arriba, como que le está colgando sobre una puerta que habrá en el vestuario (El mayor monstruo del mundo, fol. 24r);

Vanse Carlos y Lisardo y se descubre otra puerta (El acaso y el error, fol. 169v)

El hecho de que todas estas puertas tuviesen un paño, una antepuerta o fueran descubiertas sugiere que Calderón sabía que todas estarían tapadas por una cortina.

Las puertas son componentes esenciales de las comedias de capa y espada calderonianas, utilizándose para impedir la entrada de tantos padres, hermanos y maridos que regresan inesperadamente a la habitación de la dama donde está escondido el galán. Un breve análisis del primer cuadro de la segunda jornada de *Casa con dos puertas* mostrará cómo Calderón logra construir, mantener y complicar la intriga de su comedia simplemente con las dos puertas laterales del «vestuario». Deseosa de hablar con Lisardo pero temerosa de que él descubra que es la hermana de Félix, en cuya casa está hospedado, Marcela convence a su amiga Laura (la dama de Félix) para que le permita encontrarse con Lisardo en su casa. Laura accede ya que, como su casa «tiene dos cuartos, / y del uno cae la puerta / a otra calle» (fol. E4r), Lisardo podrá entrar y salir sin que nadie lo vea. Lisardo efectivamente entra por la puerta del cuarto que da a la otra calle, pero su conversación con Marcela es pronto interrumpida por el regreso inesperado del padre de Laura. Sacar a Lisardo antes de que lo vea el padre es imposible ya que, como Celia, criada de Laura, dice «viene / por la puerta que [Lisardo] se entró, / y saber [Lisardo] que hay otra [puerta] no / es posible, ni conviene». Lisardo, pues, ha de esconderse «en esta cuadra» y una acotación indica que *escóndese en una puerta* (fol. E5r), la otra puerta lateral del nivel inferior. Las dos puertas laterales son, pues, identificadas en este cuadro, la primera, con la puerta del cuarto que da a la otra calle y la segunda con la de una «cuadra». No son éstas, sin embargo, las únicas salidas al tablado, ya que Laura y Celia, por ejemplo, entran y salen repetidas veces durante este cuadro. Hay, pues, una tercera salida que debe ser el espacio central del nivel inferior, probablemente provisto únicamente de la cortina. Por allí sale a escena Celia con las luces que pone sobre un bufete (fol. E5v); por allí se sacan las sillas donde se sientan Laura y Marcela al comienzo de la jornada (fol. E3r); y por allí reaparece don Félix, después de

que Fabio se va acompañando a Marcela, pues, como ella dice, su padre «a esa puerta falsa / la llave ha quitado» (fol. E6r). La puerta falsa es la del cuarto que da a la otra calle. Sin embargo, antes de que Félix pueda salir por el espacio central, vuelve inesperadamente Fabio, padre de Laura. Félix no puede escaparse por la otra puerta, y, por tanto, decide esconderse en el aposento o cuadra donde, como Calderón recuerda a los actores en una acotación, se encuentra ya Lisardo: *Va a entrar donde está Lisardo, y ella se pone delante*. Félix, pues, ha de esperar a que Fabio le encuentre allí y salir después —celoso, porque «al entreabrir la puerta [de la cuadra] / he visto un bulto allá dentro» (fol. E6r)— por el espacio central que conduce a las habitaciones interiores de la casa y a unas escaleras que le llevan a la puerta principal de la calle, donde, como él mismo explica, se ocultó «es un esconce pequeño / que hace la escalera» (fol. E7r).

Este corto análisis de una escena típica de una comedia de capa y espada calderoniana muestra la gran precisión con que Calderón utilizaba el espacio dramático dentro y fuera del tablado. La casa de Marcela no aparece totalmente representada en el escenario —como sucede, por ejemplo, con la casa de Willie Loman en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller— sino que la mayor parte de ella existe imaginariamente detrás de las cortinas y las puertas del «vestuario». El tablado es una sala donde, en el curso de este cuadro, los actores sacan y vuelven a introducir unas sillas y un bufete, pero la casa se extiende más allá de esta frontera visible y, con su imaginación, el público podría «ver», detrás de una de las puertas laterales, el cuarto que conduce a una puerta falsa que baja a una calle; detrás de la cortina central, las habitaciones interiores del piso alto de la casa y las escaleras que bajan a la puerta principal; y detrás de la otra puerta lateral, una cuadra donde, según Laura, su padre se pasa gran parte de la noche escribiendo (fol. E6r).

Cuando una comedia requiere una «escena interior», accesorios escénicos tales como sillas, bufetes y luces, no son, como sucede en otras comedias, transportados al tablado por los actores sino que son revelados al público, descorriendo una cortina, en un espacio del nivel inferior del edificio del vestuario. Una mesa, o una silla, puede, pues, considerarse «accesorio escénico» cuando es sacada al tablado por los actores —mientras las cortinas del fondo permanecen cerradas— y componente de una «escena interior» cuando se descubre en el espacio central del «vestuario» —lo cual no obsta para que luego pueda ser sacada de allí al tablado por un actor—. Al hablar de «escena interior» deberemos desechar, sin embargo, toda idea de un decorado moderno. Para empezar, al carecer de embocadura y laterales, los comediantes

del XVII no podían erigir sobre el tablado un decorado en perspectiva. Los decorados teatrales del siglo XVII aparecían siempre detrás de las cortinas al fondo del tablado, cuya posición no correspondía al fondo de un tablado moderno sino más bien a su embocadura. Su característica esencial es que poseían una función *sinécdoquica*, en el sentido de que designaban un todo (un aposento) con una de sus partes (un estrado o un bufete). El descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del fondo bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior.



3. Escena interior, según Ruano.

Estos objetos funcionaban, pues, como un telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, *sinécdoquicamente*, en un lugar específico: dormitorio, sala interior, salón de trono. La acción de un cuadro con escena interior podía iniciarse en el reducido espacio donde se mostraban estos objetos, pero pronto se movía, desbordándose, al tablado vacío, que de esta manera se transformaba para los espectadores en el lugar que indicaban los objetos al fondo. Acostumbrados al llamado teatro realista, es quizá difícil imaginarse el efecto que una escena interior de este tipo tendría sobre el espectador contemporáneo. Pero el objetivo que perseguían los actores y decoradores de la Comedia no era el de crear la ilusión de la realidad. No pretendían convencer al público de que el tablado se había transformado

milagrosamente en la sala de una casa particular de la que curiosamente faltaba la cuarta pared. El objetivo principal de estos decorados (si se les puede llamar así) era impartir información necesaria para la comprensión de la comedia.

La comedia con escena interior comienza a menudo con el descubrimiento de un personaje sentado a un bufete, como sucede en *Los dos amantes del cielo: Corren una cortina y vese Crisanto, sentado en una silla, con un bufete delante y en él algunos libros, leyendo en uno* (fol. E2r). En estas comedias la escena interior es mostrada al público solamente durante algunos cuadros, alternando con las cortinas cerradas que sirven de fondo para los cuadros que tienen lugar en otros espacios escénicos, tales como calles, habitaciones de paso. Algunas comedias calderonianas utilizan dos e incluso tres escenas interiores de bastante simplicidad. Por ejemplo, en *La cisma de Ingalaterra* el Rey aparece en la primera jornada en su aposento particular, que ha de estar amueblado con una mesa, una silla donde aparece Enrique durmiendo, y recado de escribir (fol. A1r). En la segunda jornada, el Rey y la Reina se descubren sentados en sendos tronos «con coronas y cetros» (fol. B7r), para indicar que la acción se desarrolla en el salón del trono. En la tercera jornada nos encontramos de nuevo en el salón del trono, pero algo cambiado, ya que ha de contener el cadáver de Ana Bolena cubierto por un tafetán (C6v).

El montaje de *La cisma* no requiere ningún otro decorado o apariencia. Las tres «escenas interiores» son reveladas al público en el mismo espacio: el central del nivel inferior del edificio del vestuario. Significativamente, Calderón requiere que cada una de ellas aparezca en una jornada diferente, para dar tiempo durante los entre actos a cambiar los pocos objetos escénicos que las diferencian entre sí.

¿Qué vieron los espectadores de *La cisma de Ingalaterra* durante la representación? La primera acotación de la comedia dice:

Tocan chirimías, y córrese una cortina; aparece el Rey Enrique durmiendo; delante, una mesa, con recado de escribir, y, a un lado, Ana Bolena (fol. A1r)

La cortina es la que cubre el espacio central del nivel inferior, el cual tenía en el Corral del Príncipe unos 2'50x2'25 metros y en el de la Cruz 2'35x3'50 metros y unos 3 metros de profundidad. Como hemos de suponer que este espacio estaría bordeado por tres cortinas, su profundidad era probablemente todavía menor, ya que habría un pasadizo en la parte posterior para permitir a los otros actores pasar de una parte a otra del «vestuario» sin ser vistos por el público. El fondo de esta escena interior estaría, por tanto, bastante cercano al

tablado, lo cual, claro, facilitaría la visibilidad del actor que apareciese allí. Inmediatamente después de un corto diálogo entre Enrique y Ana Bolena (un total de nueve versos), sale a escena el Cardenal Volseo por las cortinas de uno de los espacios laterales y el Rey pasa del espacio de las apariencias al tablado para preguntarle si ha visto a «una mujer que ahora ha salido / de este retrete» (fol. A1v). El diálogo que sigue se desarrolla sobre el tablado vacío pero con el «retrete» de telón de fondo, signo visible del lugar donde se desarrolla la acción de este cuadro. Efectivamente, poco después, a pesar de que no ha entrado en el espacio central donde están la mesa y la silla de Enrique, Volseo explica que ha llegado «hasta el retrete» del Rey (fol. A2r). En otras palabras, Volseo, de pie sobre el tablado, declara que en ese momento se encuentra en el «retrete», el cual se ha desbordado de su reducido espacio al fondo del tablado para extenderse sinécdoquicamente por todo el tablado. Es posible que, para la importante escena en que el Rey truoca las cartas que ha recibido de Lutero y del Papa, poniendo la del Pontífice a sus pies y la de Lutero en su cabeza (fol. A2v), Enrique se hubiera vuelto a sentar en el sillón donde lo encontramos durmiendo al comienzo de la jornada. El actor que hizo este papel indudablemente utilizaría el escenario de la mejor manera posible, pasando del reducido espacio del fondo al tablado y vuelta al espacio del fondo cuando necesitara valerse de cualquiera de los objetos que se encontraban allí. Esta utilización del espacio escénico es típica de toda representación y necesaria para dar agilidad a la interpretación. Sirve, además, para recordar al público el lugar de la acción, atrayendo su atención hacia ese «telón de fondo» que es la escena interior. Al final de esta escena, el Rey decide contestar las cartas que ha recibido y se despide de Volseo diciendo que «No entre nadie a verme hoy, / sino tú; que escribir quiero / a León Décimo y Lutero» (fol. A2v). Aunque no hay más indicación escénica que un lacónico *Vase*, referido al Rey, está claro que lo que ha ocurrido es que Enrique ha vuelto a sentarse ante su bufete, pluma en mano, y que Volseo ha cerrado la cortina que cubre el espacio central. Instantáneamente, con la desaparición de la «escena interior», el tablado vacío ha cesado de ser el «retrete» del Rey para convertirse en una especie de antesala de las habitaciones reales. Una vez cambiado el lugar de la acción, es posible para Tomás Boleno, Carlos y Dionís entrar en escena (fol. A3r). Sería inconcebible que estos personajes penetraran en los aposentos privados del Rey, donde nos encontrábamos momentos antes, pero perfectamente aceptable que llegaran a esa sala de paso contigua a ellos.

Esta misma convención hace posible la escenificación del segundo cuadro de la segunda jornada de esa comedia. Calderón desea presentar, primero, los comentarios de Tomás Boleno, el Capitán y Pasquín sobre la repentina convocación del Parlamento por el Rey, e, inmediatamente después, y, sin pausa alguna, el discurso del Rey sentado en su trono. Para conseguirlo hace que Tomás Boleno, el Capitán, Carlos y Dionís salgan a escena al comienzo de este cuadro con todas las cortinas del fondo cerradas. La acotación indica que los dos primeros salen por una parte y los dos últimos por la otra, señalando indirectamente que el estrado real se descubrirá a su debido tiempo en el espacio central. Después de un corto diálogo de unos 12 versos, una acotación indica que

Salen las Damas, córrese una cortina y estarán sentados el Rey y la Reina, con coronas y cetros, y la Infanta sentada, junto a la Reina, y Volseo, detrás del Rey, en pie (fol. B7r)

El espacio central no habría cambiado mucho entre la primera y la segunda jornada. Las tres cortinas que lo enmarcaban serían las mismas, pero el bufete, la silla y el escritorio habrían sido reemplazados por un estrado con los tres sillones en que han de sentarse los tres personajes reales. Este descubrimiento logra una vez más transformar, con un movimiento inverso al de la primera jornada, el lugar de la acción de la comedia, pasando el tablado de ser una especie de antesala del salón del trono, donde encontramos hablando a Tomás, el Capitán, Carlos y Dionís, a convertirse en el mismo salón de trono por medio del efecto sinecdótico. El estrado con los tronos permanece visible hasta el final de la jornada ya que a ellos ha de dirigir la Reina sus últimos versos:

¡Ay, Palacio proceloso,
mar de engaños y desdichas,
ataúd con paños de oro,
bóveda donde se guarda
la majestad vuelta en polvo!
¡Ay, entierro para vivos!
¡Ay, Corte; ay, Imperio todo!
¡Dios mire por ti! ¡Ay, Enrique!
¡El Cielo te abra los ojos! (fol. C1r)

Indudablemente las palabras de la Reina tendrían mucho más impacto para el público si éste tenía a la vista ese trono, rodeado de «paños de oro» y cubierto por un dosel, «bóveda donde se guarda / la majestad vuelta en polvo». El tercer y último descubrimiento ocurre en el último cuadro de la tercera jornada, durante la escena de la jura. Nos encontramos de nuevo ante el trono real, con mínimas modificaciones:

Tocan chirimías y clarines y salen a la jura los que pudieren, y el Rey y la Infanta, que suben en un trono, a cuyos pies, en lugar de almohada, ha de estar el cuerpo de Ana Bolena, cubierto con un tafetán, y en estando sentados, la descubren (fol. C6v)

Tres descubrimientos, pues, uno por jornada, cada uno de los cuales utiliza un mínimo de accesorios escénicos, caracteriza la puesta en escena de *La cisma de Ingalaterra* y da una buena idea de la aplicación del principio de economía en la utilización de la escena interior.

* * *

Otras comedias calderonianas requieran para su escenificación espacios escénicos mucho más elaborados, los cuales pueden llamarse más apropiadamente «adornados», ya que la función de los elementos que encontraremos en ellos —excepción hecha quizá del monte y de algunas rocas— es más decorativa que funcional. Su principal objetivo es, sin embargo, idéntico al de la escena interior: sugerir sinecdóquicamente el lugar donde se desarrolla la acción. Entre los espacios escénicos más utilizados por Calderón se encuentra el jardín.

El decorado de jardín era de uso tan generalizado en los teatros comerciales que, aun cuando no se mencione explícitamente en las acotaciones, podemos suponer que el dramaturgo contaba con él para los cuadros que se desarrollaban en un jardín³. Es casi seguro que Calderón esperaba que se utilizase un decorado de jardín en comedias como *El acaso y el error*, *Mañana será otro día*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Primero soy yo* y *El secreto a voces*. También se recurriría a él para el primer cuadro de la segunda jornada de su *El médico de su honra*, aunque no haya ninguna indicación en el texto

³ Tengo la impresión de que sucedía lo mismo en los teatros contemporáneos ingleses, como se ve en un texto temprano como *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (por ejemplo, en Acto II, escena 4).

que poseemos que lo diga explícitamente. Pero es que no era necesario hacerlo: el diálogo y la acción ya lo advierten. Al salir Jacinta y don Enrique a oscuras al comienzo de esta jornada, la esclava le dice «éste es el jardín»; a continuación, don Enrique se oculta tras unas ramas: «estas verdes hojas / me escondan y disimulen» (fol. O3r). Más tarde, doña Mencía le pide que se esconda «detrás de ese pabellón, / que en mi misma cuadra está». La misma doña Mencía vuelve a aludir a las ramas del jardín, cuando dice a don Gutierre que va a abrazarle «con envidia destas redes, / que en tan amorosos lazos / están inventando abrazos» (fol. O4r). Una lectura superficial de *El médico de su honra* calderoniano revelará inmediatamente la importancia simbólica del hecho de que doña Mencía esté visualmente vinculada a un jardín. Como señala Ciriot en su *Diccionario de símbolos tradicionales*, el jardín es un lugar donde la naturaleza ha sido subyugada y dominada; es también un símbolo del consciente, al contrario del bosque que representa el subconsciente. Es, finalmente, un atributo femenino, por su carácter cerrado. ¿Qué mejor símbolo visual para representar a la Mencía calderoniana que trata de reprimir su naturaleza apasionada y vivir de acuerdo con el rígido, uniforme y cerrado mundo del honor? El decorado de jardín se utilizaría también en el tercer cuadro de la segunda jornada y en la tercera y quizás incluso en la primera. En realidad, en un montaje de este drama, doña Mencía debería aparecer en escena siempre rodeada por el decorado de jardín, el cual quedaría así íntimamente asociado con ella como motivo visual.



4. Decorado de jardín, según Ruano.

* * *

El *Diccionario de Autoridades* define un escotillón como «una puerta o tapa cerradiza en el suelo», añadiendo que «llámanse así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias».

Los comediantes abrían escotillones por todas partes, desde el tablado, pasando por los dos corredores hasta el desván de los tornos, e incluso en el sotechado sobre el tablado. El tablado de madera del Príncipe hubo de ser reparado en el período 1641-1678 un mínimo de siete veces, a causa principalmente de los escotillones (*Fuentes X*, p. 101).

En dos ocasiones (1652 y 1662) la Administración de los corrales se vio forzada a limitar el número de escotillones en el Corral de la Cruz a un máximo de siete (*Fuentes X*, pp. 104 y 122).

Calderón utiliza los escotillones de la manera convencional establecida por Lope y Tirso, por ejemplo, para la caída de personajes al infierno, como sucede al Rey Egerio en *El purgatorio de San Patricio*, pero a veces explota este popular artificio de manera muy original. En *El galán fantasma*, por ejemplo, el escotillón se convierte, en su papel de mina, en un elemento esencial para la trama de la comedia. La mina o escotillón aparece en el espacio central del «vestuario» rodeada de un decorado de jardín con cenador. Al comienzo del cuarto cuadro de la segunda jornada, Julia ordena a Porcia: «Pon en ese cenador / las luces sobre un bufete». En la respuesta de Porcia se incluyen otros objetos en el «vestuario»:

Ya están puestas,
y en él prevenido tienes
un tapete, y una almohada

Más tarde, Julia, apostrofando el jardín, lo llama «este jardín alegre» y alude a «estas hojas» y a «las plantas» que se encuentran en él (fol. 11r). Es precisamente por ese jardín-cenador por donde saldrá Astolfo poco después. Primero se oyen unos *golpes debajo* de donde está sentada Julia; esto es en el suelo del «vestuario». La sorprendida Julia, suponemos que de pie, describe lo que sucede a continuación:

Preñada la tierra, quiere,
rascándose las entrañas,

que nazcan o que revienten
 prodigios. ¿No veis, no veis
 cómo toda se estremece?
 ¿No veis las plantas y ramos
 o sacudirse o moverse?

Una acotación indica que en ese momento *ábrese un escotillón y sale Astolfo, lleno de tierra* (fol. IIv). Las palabras de Julia no son meras imágenes retóricas: el escotillón, en el suelo del «vestuario», estaría cubierto realmente de plantas y ramos, las cuales se mueven cuando Astolfo quita la tapa o puerta del escotillón.

Otros decorados comunes en las comedias calderonianas son los que representan una montaña, generalmente acompañados de un «monte», como sucede en *Luis Pérez, el gallego*. El penúltimo cuadro de esta comedia comienza con la acotación: *Salen por lo alto Isabel y doña Juana*; Isabel aclara dónde se encuentran diciendo: «Bajemos desta montaña»; poco después aparecen Luis y Manuel por el tablado y conversan con ellas. Isabel, según el diálogo, tiene un «peñasco en mi mano» con el que se quiere defender. A continuación salen «el Juez y su gente» y aquél ordena a sus hombres: «¡trepad la montaña arriba!». Uno de sus hombres dispara *un arcabuzazo* y *[Luis Pérez] cae por el monte y viene rodando hacia ellos* (fols KK1r-v).

Pero quizá el caso más famoso del uso del monte en una comedia ocurra en *La vida es sueño*, de Calderón. De todos es bien conocida la acotación inicial de la comedia:

Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando (fol. A1r)

En un artículo publicado en 1987 llegué a la conclusión de que para su escenificación original *La vida es sueño* requería el uso de un decorado rústico, con la torre-prisión de Segismundo simulada en el espacio central del nivel inferior de la fachada, y el monte por donde desciende Rosaura, el cual estaría emplazado junto a uno de los espacios laterales del primer corredor.

Al comienzo de la representación Rosaura aparecería en un lateral del corredor, del cual habrían previamente quitado el antepecho o barandilla, y

descendería los escalones del monte hacia el correspondiente tabladillo lateral. Tan pronto como llega Rosaura al tablado central, y antes de haber visto la puerta abierta de la prisión de Segismundo, Clarín aparece por el mismo lugar del primer corredor, para dirigirse al tablado central después de bajar rodando por el «monte». En el v. 50 («Mas si la vista no padece engaños»), Rosaura ve abierta la puerta de la oscura prisión de Segismundo (seguramente simulada por una cortina negra) y, acompañada de Clarín, se acerca a ella («Vámonos acercando»). Los cuadros rústicos de *La vida es sueño* alternan con los cuadros que tienen lugar en el palacio de Basilio, los cuales, al igual que sucede con los que se desarrollan en las casas de Marcelo, solamente requieren las cortinas del fondo. Pero, ¿qué se hacía con el monte durante los cuadros palaciegos? Lo más probable es que la rampa del monte, al estar situada diagonalmente en uno de los tabladillos colaterales —de donde se habían previamente desalojado por lo menos los bancos junto al tablado central y la barandilla que los dividía de él—, no se encontrara en la línea directa de visión de la mayoría de los espectadores, cuya atención, durante las escenas de palacio, sería dirigida por los actores al otro extremo del tablado.

La variedad de decorados sinecdóquicos que transformaban el tablado vacío en un lugar exterior sólo tenía como límite la imaginación del dramaturgo, los recursos del autor de comedias y la capacidad intelectual del público de los corrales. Teóricamente, cualquier lugar podía ser representado en escena mediante el descubrimiento en cualquiera de los nueve espacios de la fachada del teatro de un decorado icónico; es decir, de un decorado cuya característica esencial es su similitud (no correspondencia) con el objeto o espacio que se quería representar.

* * *

El decorado espectacular, que emplea apariencias, tramoyas, escotillones, bofetones y otra maquinaria teatral, es el más conocido y mejor documentado de todos. Las «apariencias», que se revelaban al público de los corrales corriendo una o varias de las cortinas que podían cubrir los nueve espacios de la fachada del teatro, se diferenciaban de los decorados estudiados en capítulos anteriores principalmente por el hecho de que, mientras éstos tenían como objetivo principal crear sinecdóquicamente la ilusión de un determinado espacio —aposento, jardín, tienda de campaña, espacio rústico—, las apariencias desempeñaban más bien la doble función de despertar la admiración del público, y de ilustrarlo mediante la presentación de un lienzo,

cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción, aunque en otras ocasiones sirviera para determinarlo. Si el decorado teatral del Siglo de Oro conformaba más o menos con un principio de verosimilitud realista, la apariencia rompe los límites de lo natural para existir en un plano diferente de la realidad escénica. Una apariencia espectacular es utilizada por Calderón en la segunda jornada de su *El purgatorio de San Patricio*:

Aquí se ha descubierto una boca de una cueva, lo más horrible que se pueda imitar, y dentro de ella está un escotillón, y en poniéndose en él Egerio, se hunde con mucho ruido, y suben llamas de abajo, oyéndose muchas voces (fol. 14r)

La misma apariencia es utilizada en la tercera jornada:

Aquí entra [Ludovico] en la cueva, que será como se pudiere hacer más horrible, y cierran con un bastidor (fol. K2r)

El bastidor representa la puerta de la cueva, la cual ha de permanecer visible, con el objetivo de recordar a los espectadores que Ludovico continúa en su interior. Obviamente, las cortinas del fondo no hubiesen sido adecuadas para mantener viva en la mente de los espectadores la imagen del purgatorio.

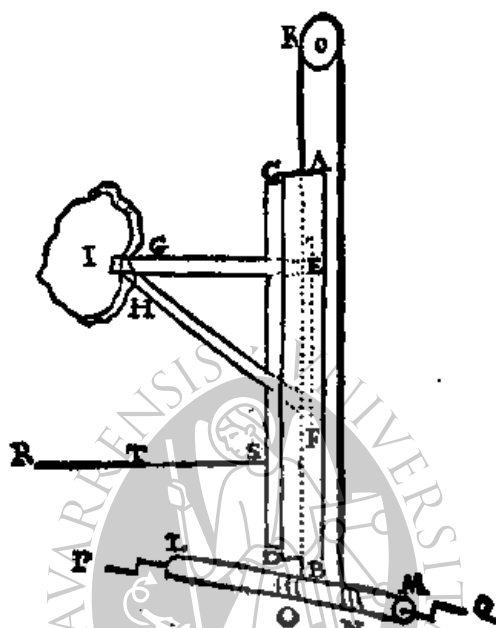
Las tramoyas también figuran prominentemente en las comedias calderonianas, especialmente las de santos. El propósito principal de las tramoyas, como el de las apariencias, era despertar la admiración del público, presentándole invenciones que rompían los límites de verosimilitud dramática, generalmente observada por los decorados sinecdóquicos. Las tramoyas, como las apariencias, se mostraban al público adornadas. Si muchas apariencias muestran la influencia del arte religioso, tal como se manifestaba en los retablos de altar de las iglesias, las tramoyas recuerdan los pasos e imágenes que se sacan por las calles en las procesiones religiosas. Algunas acotaciones confirman el parecido que debía existir entre una tramoya y un paso de procesión. En *El purgatorio de San Patricio*, por ejemplo, el santo irlandés describe la tramoya de nube en que descende un ángel a finales de la primera jornada con las siguientes palabras:

Mis grandes dichas no creo,
pues una nube mis ojos
ven de nácar y arrebol,
y que de ella sale el sol,
cuyos divinos despojos
son estrellas vividoras,
que entre jazmines y flores
viene vertiendo esplendores,
viene derramando auroras (fol. H3r-v)

Como ya había apuntado el *Diccionario de Autoridades* y confirman estos versos, las tramoyas se presentaban efectivamente iluminadas con velas y adornadas de flores. La tramoya de uso más común en los teatros comerciales del siglo XVII era la canal, también llamada pescante y elevación. Según el *Diccionario de Autoridades*, el pescante (o canal) es

una tramoya que se forma enejando en un madero grueso, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado, el cual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que pasa por una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se enaja otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura, la cual sale bajando, o se retira subiendo, a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. Y porque su movimiento es parecido al que se hace con la caña de pescar, para arrojar el anzuelo, le dieron a esta tramoya el nombre de Pescante.

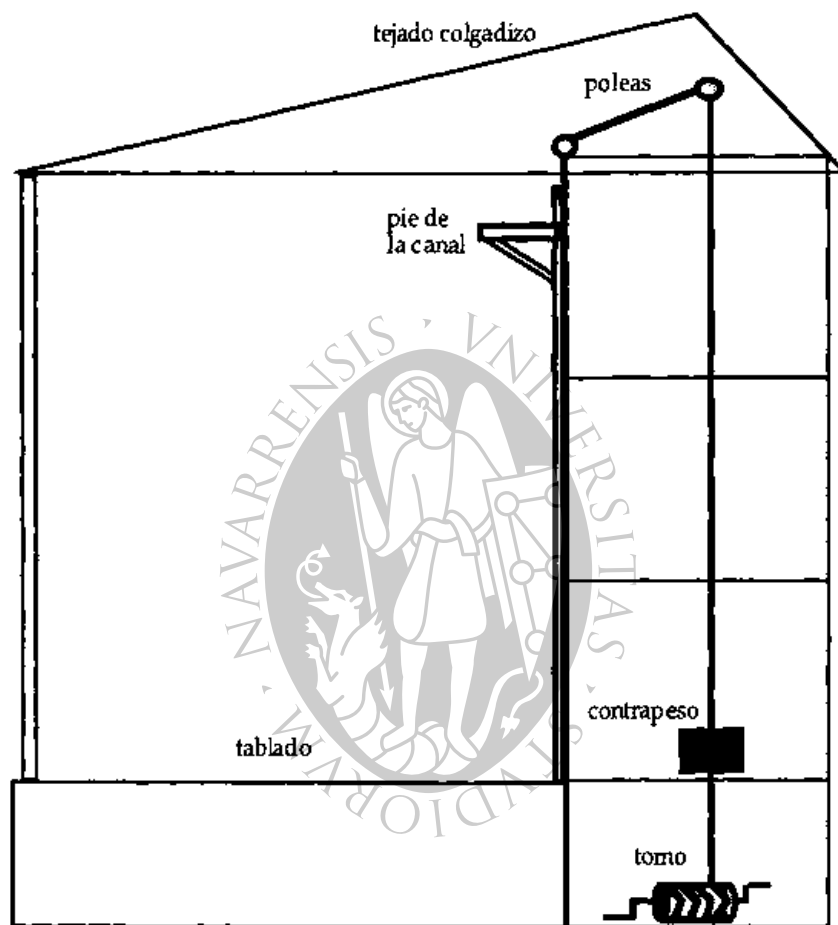
Un dibujo de Sabbatini (p. 109) muestra una máquina de nube que concuerda con la descripción que del pescante da el *Diccionario de Autoridades*:



5. Máquina elevadora de Sabbatini, parecida a la canal.

El grueso madero que sirve de pie derecho es A-B; el madero proporcionado que tiene su juego hacia lo alto es C-D; y el tercer madero que se enja en la cabeza del segundo es G, cuyo pie o peana es soportado por H. Nótese también que en el dibujo de Sabbatini la garrucha se encuentra en la parte superior (en los corrales estaría colgada de una viga en el desván de los tornos), mientras que el torno se halla en la parte inferior (esto es, el foso de los corrales, en el vestuario de hombres). El movimiento vertical se conseguía deslizando C-D por una ranura o canal lubricada abierta a lo largo del pie derecho A-B; de ahí que se le conociera también con el nombre de la canal.

Adaptada a los corrales de comedias, la canal se instalaría como se indica en el siguiente dibujo:



6. La canal en uno de los corrales madrileños, según Ruano.

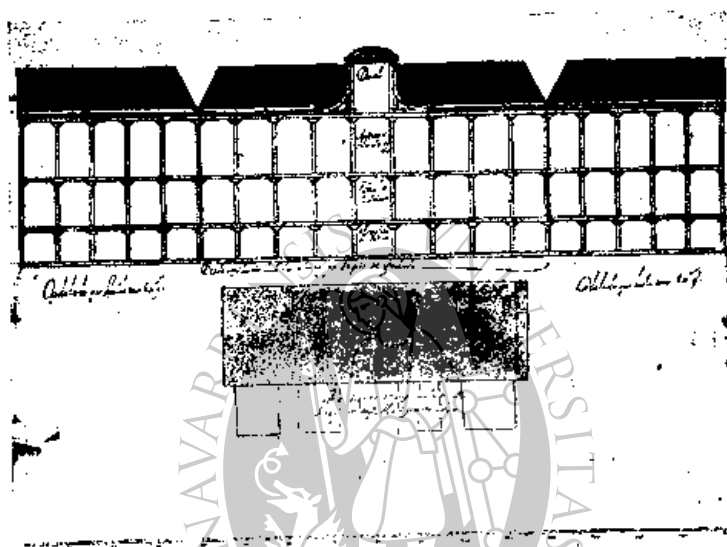
La canal más básica es la que servía para la bajada, desde el corredor alto al tablado de la representación, de un personaje, generalmente un ángel, como sucede en *El purgatorio de San Patricio* (fol. H3r) y representaba en la mayoría de los casos, como muestra el dibujo de Sabbatini, una nube. A

veces se utilizaban dos canales simultáneamente, como sucede al final de *El gran príncipe de Fez*, cuando el Buen Genio y el Mal Genio, *suben los dos juntos en dos elevaciones de dos canales* (fol. S6r). En el primer cuadro de la primera jornada de *La exaltación de la Cruz*, los dos pescantes, representando esta vez rocas en vez de nubes, habían de estar montados a los extremos del tablado, junto a las gradas: *hace Anastasio un círculo en la tierra y van subiendo sobre dos peñascos los dos [Siroes y Menardes], lo más que pudieren; y esta apariencia se ha de obrar en las dos puntas del tablado y Anastasio en medio* (fol. L5r). Como explica la primera acotación de esta comedia, la fachada del teatro representa una montaña; esto es, se sirve de un decorado rústico, en medio del cual se encuentra la cueva de Anastasio. Los pies derechos de los pescantes estarían pues ocultos por los ramos y los otros objetos decorativos que se utilizaron para adornar la fachada del teatro mientras que sus «pies» o peanas estarían cubiertos por los dos peñascos en que se elevan los jóvenes príncipes. La sorpresa del público al ver ascender a los dos personajes encaramados sobre los que ellos suponían ser elementos de la decoración del teatro sería dramáticamente muy efectiva. Más elaborada todavía es la subida de Julia *a lo alto, asida de la cruz, que está en el sepulcro de Eusebio* (acto III, v. 802), al final de *La devoción de la cruz*. El sepulcro de Eusebio estaría colocado junto al pie de una canal, adecuadamente adornada, sobre la que había una cruz. Poco antes de la elevación, se descubre al recién resucitado Eusebio, de rodillas junto a la cruz, sobre el pie de la canal: *Descúbrese [a Eusebio] de rodillas y Alberto confesándole*. Como indica Curcio, inmediatamente después de haber recibido la absolución de Alberto, Eusebio «segunda vez / muerto a sus plantas cayó» (fol. Q3r). Todo lo que Julia hace al final es encaramarse al pie de la canal sobre el que ya está el cuerpo inerte de Eusebio, asirse a la cruz y ascender junto con Eusebio al segundo corredor, donde se cerraría la cortina de tramoya, ocultándolos a la vista del público.

AUTOS SACRAMENTALES

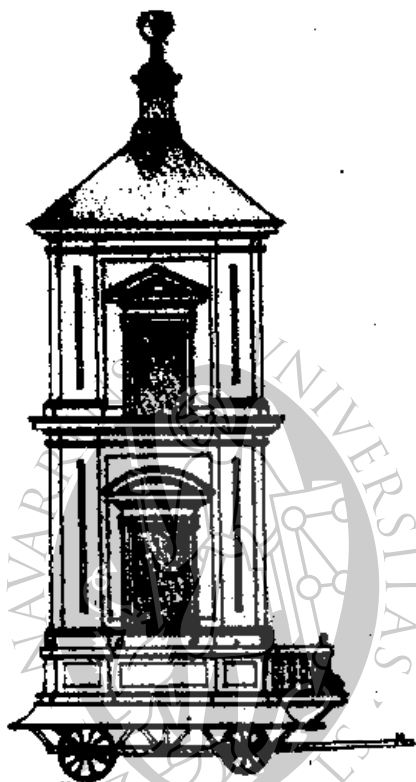
A partir de 1649 Calderón es el dramaturgo encargado de escribir los dos autos que se representaban anualmente en Madrid para la fiesta del Corpus Christi. Los autos se hacían sobre tablados detrás de los cuales se colocaban, antes de 1648, dos y, después de 1648, cuatro carros con decorados. Los carros se instalaban, a veces, dos detrás y dos junto a los laterales del tablado, pero, en ocasiones, quizá por razones de espacio, se colocaban los cuatro detrás del

tablado (Shergold y Varey, *Autos*, p. xxi). Los actores actuaban generalmente sobre el tablado, pero utilizaban los carros para entradas y salidas e incluso para representar desde ellos.



6. Tablado y carros para los autos de 1665 (Archivo Municipal de Madrid)

El texto de un auto iba generalmente acompañado de una «Memoria de apariencias», compuesta en ocasiones por el mismo Calderón, pero que también podía ser escrita por un escenógrafo. Para los autos de 1654, por ejemplo, Juan de Caramanchel, el maestro de obras encargado de la decoración de los carros, declara que él los hará «de buena pintura y madera» y los vestirá «de lienzo para poderse pintar según las trazas y condiciones que se le han de dar por Bacho de Vianco, ingeniero de S. M.» (Shergold y Varey, p. 113). De hecho, Baccio del Bianco, escenógrafo italiano, se encargó de la decoración de los carros desde 1653 hasta su muerte, acaecida en 1657. Después de esta fecha, Calderón cuida él mismo de describir los carros, dejando su realización en manos de pintores y carpinteros.



7. Carro para los autos de 1646 (Archivo Municipal de Madrid)

Por ejemplo, los cuatro carros de *La inmunidad del Sagrado*, uno de los dos autos representados en 1664, son descritos por Calderón de la siguiente manera:

El primer carro ha de ser un jardín con su cenador, emparrados, verjas, tiestos y flores y demás adornos, lo más vistoso que se pueda. Ha de tener en medio una fuente grande de taza y en ella por remate una cruz con siete listones carmesíes, como caños que corren de ella. A su tiempo ha de subir un cáliz y hostia que la cubra toda, con otros siete caños de listones blancos. En la principal fachada

de este jardín ha de haber una puerta de arco adonde ha de subir una escalera, que ha de estar siempre fija en el tablado, en cuyo remate, por la parte de adentro, ha de haber un escotillón, en que pueda subir una persona, de modo que venga a verse entre la puerta y la escalera.

El segundo carro ha de ser un medio globo grande que abriéndose a su tiempo en rayos ha de dejar hecho un sol y dentro de él un trono en que han de estar sentadas dos personas con resplandores debajo de araceli o medio círculo, lo más adornada que se pueda.

El tercer carro ha de ser una nave con banderas blancas y encarnadas sobre juego que dé vuelta y en el fanal, hostia y cáliz.

El cuarto carro ha de ser sobre fábrica hermosa la elevación de un pedestal o columna en que han de subir tres personas, y en lo más eminente que se pueda, abrirse en abanico, dejando a la una en medio y a las dos a los lados. Han de dar una o más vueltas y desaparecer como subieron. (Shergold y Varey, p. 177)

El primer carro se utiliza en la escena inicial del auto. El Hombre, huyendo avergonzado de la vista divina después de su caída, se trata de refugiar en el carro del jardín que representa el «Sagrado». La acotación correspondiente dice:

Al ir a subir al carro, que será un jardín, con una fuente en medio de siete caños, y una Cruz por remate, aparece a la puerta el Ángel 1^o con una espada en la mano.

Con ayuda de la «Memoria» podemos comprender ahora la frase «subir al carro», pues lo que hace el Hombre es intentar subir por la escalera que hay delante de la «puerta de arco» donde aparece el Ángel, el cual puede que haya surgido del interior del carro por el escotillón mencionado en la Memoria.

El segundo carro se utiliza a continuación, cuando una acotación indica que:

Suenan chirimías y ábrese el carro del Sol, y se ven sentados en un trono la Justicia, con una espada en la mano derecha, y la Misericordia, con un ramo de oliva (Obras completas, III, p. 1121)

La «Memoria» aclara que lo que se abre no es el carro, sino el medio globo que hay sobre él. Se trata, pues, de una especie de «apariencia», con el repentino descubrimiento del trono dentro del globo, transformado ahora en sol. Pero mientras que en los corrales las apariencias eran reveladas al público

mediante el corrimiento de una cortina, aquí se hace abriendo el globo articulado. La escena que sigue, en que la Culpa actúa como Fiscal, y la Gracia como abogado defensor del Hombre ante los dos jueces, Justicia y Misericordia, concluye con otra acotación que indica que *Ciérrese el trono con la Música* (*ibidem*, p. 1122).

El tercer carro entra en acción poco después, según advierte la siguiente acotación:

Interrumpen todo esto clarines y cajas en el carro de la nave; da vuelta con algunos marineros y estará el Mercader en la popa lo más lucido que pueda (*ibidem*, p. 1122).

La nave, pues, ha de girar sobre su base, como se indica en la «Memoria», donde se especifica que estará montada «sobre juego que dé vuelta». Debía de tener, pues, cierto parecido al «bofetón», artilugio teatral muy popular en los corrales de comedias. El *Diccionario de Autoridades* lo define de la siguiente manera:

En los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta; y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas; en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie, conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual se llamó Bofetón.

Un gorrón es, según el *Léxico de Alarifes*, «una púa fuerte o espiga recia de metal que, encajada en algún agujero o tajuelo, sirve para facilitar el movimiento giratorio alrededor de un eje vertical de alguna máquina o parte de ella». En la realidad escénica de los corrales, el bofetón giraba sobre su base, permitiendo sustituir una figura por otra. La nave de *La inmunidad del Sagrado* es, pues, una especie de un bofetón gigantesco, donde han de aparecer varios personajes, que es manejado desde debajo del carro por medio de un torno que lo haría girar. Al igual que con el carro del sol, el objetivo que se persigue es sorprender al público con la repentina aparición de las figuras. Esto se consigue haciendo que la nave gire sobre sí misma, lo cual también es interpretado por el público como movimiento: al girar se supone que la nave llega al puerto, esto es, al tablado. La nave da una segunda vuelta poco después, para dar tiempo a que se marchen del tablado los cuatro personajes

(Gracia, Culpa, Ángel 2º y Lucero) que la habían visto llegar, o sea, dar la primera vuelta:

Voces, Música, cajas y trompetas a un tiempo, da la vuelta la nave, y vanse los cuatro, y desde la nave dice el Mercader (ibidem, p. 1123)

Durante su monólogo, el Mercader baja al tablado, desde donde presencia la aparición del Hombre, hecho prisionero, en el primer carro, donde ha tomado sagrado:

Sale detrás de una reja, que estará en el primer⁴ carro, el Hombre, la Malicia con una caña y un sombrero en ella, como quien pide limosna en la cárcel (ibidem, p. 1123)

Como ya vimos en la «Memoria» el primer carro tiene en efecto «verjas», que ahora desempeñan la función de rejas de una cárcel. Los carros segundo y tercero se utilizan juntos durante el apoteósico final. El segundo aparece, sin embargo, algo cambiado:

Ábrese segunda vez el carro del sol y donde se vio la Justicia y la Misericordia, se ve un aliar con el Santísimo Sacramento (ibidem, p. 1130)

A continuación se utiliza el cuarto carro, o del pedestal:

Sube en una elevación la Gracia y todos los ángeles y se despliega un iris, quedando la Gracia en medio y los ángeles en los extremos (ibidem, p. 1131)

«Todos los ángeles» son en realidad dos, que, con la Gracia, son los tres personajes que, según la «Memoria», han de subir en la elevación, con toda seguridad una «canal» como las que se usaban en los corrales, adosada a la columna o pie derecho que se encuentra en este carro. Al final del auto se usan los cuatro carros:

Sonando a un tiempo las chirimías y Música, da vuelta la Nave [donde se encuentra ahora el Hombre], el Iris con la Gracia [y los dos ángeles], el

⁴ La edición de Aguilar dice por error «el tercer carro», pero como demuestra el resto de la acción del auto se trata en efecto del primero.

Mercader en el jardín, el Santísimo Sacramento en el Sol, y cerrándose todo, se da fin al Auto (ibidem, p. 1131)

La escenografía calderoniana es de importancia fundamental en los autos, donde no solamente cumple con su función de admirar e informar al público, como hacen las apariencias y las tramoyas de los corrales, sino que también desempeña una importante función simbólica y esclarecedora de la alegoría que se dramatiza. Si hoy, al leer los autos calderonianos, nos entra a veces en la sospecha de que el público poco ilustrado, el pueblo que iba a verlos, no los podía comprender es porque nos olvidamos de su aspecto visual. La comprensión de la alegoría del auto le entraba al pueblo por los ojos —por medio de la decoración de los carros— tanto o más que por el oído.

FIESTAS PALACIEGAS

La escenografía calderoniana más espectacular se reservaba, no para los autos y las comedias de corral, sino para las fiestas mitológicas que se representaban ante el rey y la corte. La primera fiesta mitológica que escribió Calderón fue *El mayor encanto amor*, fue representada en la noche de San Juan de 1635. La idea o traza original de la comedia no fue suya sino del escenógrafo italiano Cosme Lotti. La representación iba a tener lugar en el estanque del Buen Retiro y Lotti había presentado una «Memoria» de tramoyas y apariencias alrededor de la cual Calderón tenía que escribir el texto de la comedia. Calderón se opuso al proyecto con un «Papel», que se conserva autógrafo en la biblioteca de la Hispanic Society of America, en el que, con energía y firmeza pero también con característica prudencia y moderación, dice textualmente:

Yo he visto una memoria que Cosme Loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hacer a Su Majestad en la fiesta de la noche de San Juan; y aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, Señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da, pero haciendo elección de algunas de sus apariencias, las que yo habré menester de aquellas para lo que tengo pensado son las siguientes:

El teatro ha de ser en el estanque

~ La primera vista, el bosque oscuro con todo el adorno que él le pinta de formas humanas en vez de árboles con trofeos de armas y caza.

- ~ El carro plateado que ha de venir sobre el agua y la senda para que anden junto a él los que le han de venir acompañando con música.
- ~ La nave de manera que de ella se pueda saltar al tablado.
- ~ La nube en que ha de venir Mercurio o un arco del cielo en que venga como embajador de Júpiter.
- ~ El trocarse todo el monte en palacio con jardines y edificio suntuoso, fuentes y corredores.
- ~ El confundirse todo esto a su tiempo y quedar todo destruido; correr fuego las fuentes y abrasarse todo, volviendo a ser la nave.
- ~ La diversidad de animales vivos o imitados de que se ha de llenar a su ocasión el tablado.
- ~ La mesa que se ha de aparecer cubierta de viandas, saliendo muy suntuosa de debajo de tierra.
- ~ El juguete del cochino en que se ha de transformar el gracioso y la mona para otro gracioso.
- ~ El Gigante.

Advirtiendo a V.Md. que yo no doy orden para obrar esto ni la disposición de las luces ni pinturas de la fábrica, ni perspectivas porque lo dicho queda a su ingenio, que lo sabrá disponer y ejecutar mejor que yo se lo sabré decir [...] ⁵

El año siguiente, 1636, también en la noche de San Juan, se hizo en el Buen Retiro otra fiesta mitológica de Calderón *Los tres mayores prodigios*, que dramatiza la fábula de Hércules y Dejanira, y cuya novedad principal consistía, amén de una variedad deslumbrante de maquinaria y efectos escénicos, en el hecho de que se montó en tres tablados, uno para cada jornada, cada una de las cuales fue representada por una compañía diferente: las de Tomás Fernández, Pedro de la Rosa y Antonio de Prado.

Calderón llegó a escribir una veintena de fiestas palaciegas durante los 45 años de su vida como escritor, cayendo al final, como veremos, en la tentación que resistió con tanto denuedo y diplomacia en su «Papel» de 1635: permitir que la tecnología y el aparato escénicos triunfasen sobre el texto teatral. La escenificación de las comedias palaciegas comprendía desde el uso de decorados en perspectivas con bastidores y embocadura (algo que siempre faltó en los corrales de comedias), hasta el empleo de las tramoyas, mutaciones, vuelos, y apariencias más elaboradas y espectaculares que se puedan imaginar, desde caballos voladores hasta volcanes en erupción.

El período dorado de las fiestas palaciegas comienza en 1640, cuando se completa la contrucción, según diseños de Cosme Lotti, del Coliseo del Buen

5 Publicado por L. Rouanet y reproducido en facsímil por Regueiro y Reichenberger.

Retiro, el cual poseía todos los medios necesarios para montar comedias de gran aparato escénico. Lo que antes de 1640 eran representaciones irregulares en uno de los sitios reales, sea el Buen Retiro o los jardines de Aranjuez, se convierte en rutinario en el Coliseo. Se hacía allí un «teatro total», visual, plástico, dramático, espectacular, musical, el cual, sin embargo, acabó siendo sumergido por la ostentosa escenografía, como sucede con la última comedia palaciega que compuso Calderón, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, estrenada por Carnestolendas ante los reyes en el Coliseo del Buen Retiro el 3 de marzo de 1680. La lista de gastos en *Fuentes I* ocupa 30 páginas. Entre los numerosos gastos destacan los de las tramoyas:

- 328 reales de cuatro pozos que se abrieron para las pirámides de las tramoyas, dos a nueve estados y los otros dos a cuatro.
- 396 reales del gasto hecho de cerrajería para las tramoyas.
- 966 reales de 95 garruchas, poleas y cubos y otras cosas para las tramoyas de la comedia.
- 3.107 reales de 180 madejas de cordel de azote, 36 cuerdas de reata, 16 maromas de cerro, 124 piezas de cuerdas dobles y piezas de cordel de a tres varas cada una, hilo de cartas y bramante para las tramoyas y bambalinas de esta fiesta. (p. 131)

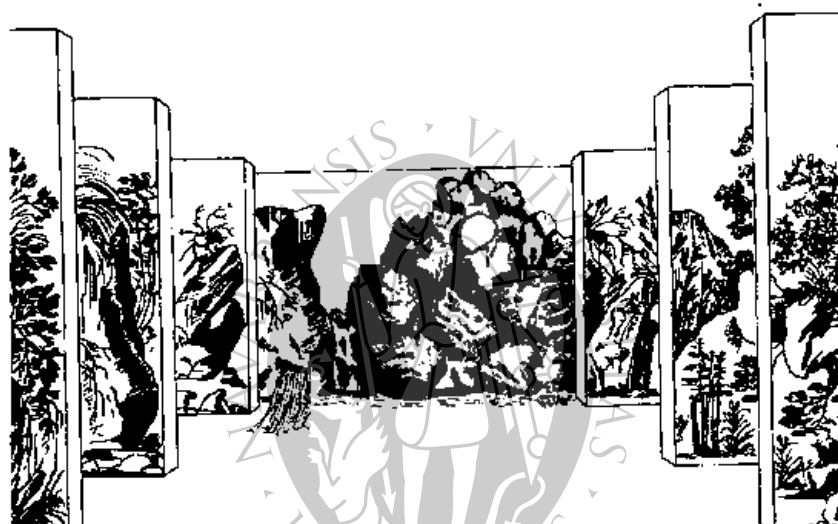
Amén de esto, se pagaron 11.000 reales a José Caudí por diseñar las tramoyas y el escenario para la fiesta y miles de reales a los artistas que pintaron las mutaciones, las bambalinas, los bastidores y los telones.

El texto de *Hado y divisa* sobrevive en una versión manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene una descripción de su puesta en escena, escrita por Melchor de León, a quien se le pagó la cantidad de 1.000 reales «por haber escrito la narrativa de la fiesta para enviar a Alemania». Las descripciones de mano de este narrador nos dan una buena idea de cómo se escenificó esta última comedia calderoniana. El decorado del cuadro inicial era como se indica a continuación:

[Todo el teatro representa] un bosque, a trechos frondoso y oscuro, y a trechos claro, imitando la naturaleza. Había a partes señas de margen de mar, entretejidas a la esmeralda del bosque vagas perlas, que declaraban haber dentro raudales.

Estaban en este teatro ejecutadas todas las calidades de un bosque, ya en lo desigual de los horizontes, ya en lo yerto de algunos troncos, ya en lo verde de las espesuras. A un lado había un peñasco, no fingido en los bastidores, sino

sacado al teatro, cuyo artificio dispuso que se le mirara como muy altiva eminencia ... (Obras completas, I, p. 2098).



8. Decorado en perspectiva para *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, según Rafael Maestre y Benjamín Buendía.

Poco después, en este mismo acto, ocurre la primera mutación:

... se mudó el teatro de bosque en uno que representaba firmes peñascos, fundados sobre las inconstancias de las olas del mar, a quienes oprimían, y ellas ofendidas del grave peso, conjuraban sus espumas, azotando los hombros de las peñas con la impetuosa furia de sus raudales.

En el foro había un gruta, que se abrió a su tiempo, cubiertas sus puertas con la imitación de sus propios peñascos, y encima una natural rotura, cuya horrorosa boca suponía la profunda concavidad a que daba paso, siendo capaz de que cupiese por ella unas armas.

A un lado del foro estaba un peñasco que se descollaba más que los otros, por cuyas quiebras se despeñaba al mar (que se miraba cerca) un arroyo de tan extraño artificio, que nunca podía asegurarse mejor el engaño que lo era, que cuando con más atención se mirase. (ibidem, p. 2103)



9. Decorado para *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, según Rafael Maestre y Benjamín Buendía.

Lo transcrito —incluso si se le concede al «narrador» una imaginación desaforada— basta para dar una idea de lo elaborado del decorado, el cual incluía en el segundo acto hasta el mismísimo volcán Etna, cuya robusta falda iba creciendo en desiguales tránsitos formados de peñascos, aunque acechaban con susto algunas ramas que no querían crecer hasta sus puntas, temerosas de ver en su eminencia el denso humo que vomitaba, exhalando a ratos chispas de fuego (ibidem, p. 2125).

Pero, el decorado en perspectiva, el cual permitió realizar hasta ocho mutaciones (cuatro de ellas en la tercera jornada), era solamente parte del espectáculo visual que había diseñado Calderón. También se emplearon

multitud de tramoyas, como el caballo volador en que aparece Leonido al comienzo de la primera jornada (*ibidem*, p. 2098); el barco en que llegan Leonido y Polidoro en el segundo cuadro de la primera jornada, el cual se movía sobre raíles detrás de las olas del mar y se ocultaba tras las rocas de los bastidores (*ibidem*, p. 2103); la sierpe voladora sobre la que aparece Megera, la cual *se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro, y a veces se recogía, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella iba sentada* (*ibidem*, p. 2112); y la nube sobre la que aparece volando la Fama, la cual *cruza todo el teatro muy despacio, porque se fueran percibiendo y admirando los movimientos, los cuales pusieron esta apariencia muy vistosa* (*ibidem*, p. 2142).



10. Escena de *Andrómeda y Perseo* para la representación de 1653.

A todo esto hay que añadir los numerosos ruidos y efectos especiales, como la tormenta del primer acto:

se oscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció a susto con el ruido de truenos que se le siguió, imitados tan al natural, que parecía se desplomaba no sólo aquella material arquitectura, sino toda la máquina celeste (ibidem, p. 2113)

y la explosión del volcán Etna del segundo:

Revenió el volcán con estruendo tan terrible ... Abrió sus senos el monte, desencajando todas las peñas de que se componía, y con ira impetuosa las arrojó por el teatro, dejando descubiertas sus ardientes entrañas, llenas de fuego natural ... (ibidem, p. 2129)



11. Decorado para *Hado* y divisa de Leonido y Marfisa, según Rafael Maestre y Benjamín Buendía.

Es imposible imaginar el impacto que tal espectáculo tendría sobre los sentidos del privilegiado público que asistió a su representación. Pero al mismo tiempo que asombro y sorpresa, también produciría en los admiradores del genio calderoniano cierta tristeza al comprender que, al final de su carrera, el dramaturgo había sido claramente superado por el escenógrafo.

COMEDIAS CITADAS

El acaso y el error. Ms 15.106 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El alcalde de Zalamea El garrote más bien dado. El mejor de los mejores libros ... de comedias nuevas, Madrid, María de Quiñones, 1653.

Casa con dos puertas. Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, Madrid, María de Quiñones, 1636.

La cisma de Ingalaterra. Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón, Madrid, Francisco Sanz, 1684.

La devoción de la cruz. Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, Madrid, María de Quiñones, 1636.

Los dos amantes del cielo. Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón, Madrid, Francisco Sanz, 1682.

Duelos de amor y lealtad. Novena parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón, Madrid, Francisco Sanz, 1691.

La exaltación de la Cruz. Séptima parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón, Madrid, Francisco Sanz, 1683.

El galán fantasma. Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón, Madrid, María de Quiñones, 1637.

El gran príncipe de Fez. Cuarta Parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón, Madrid, José Fernández de Buendía, 1672.

Hado y divisa de Leonido y Marfisa. Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo II, Comedias, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973.

La inmunidad del Sagrado. Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo III, Autos sacramentales, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.

Luis Pérez, el gallego. Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón, Madrid, Francisco Sanz, 1684.

- El mayor monstruo del mundo*. Ms Res. 79 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- El médico de su honra. Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón*, Madrid, María de Quiñones, 1637.
- No hay cosa como callar. Séptima parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón*, Madrid, Francisco Sanz, 1683.
- El purgatorio de San Patricio. Primera parte de comedias de don Pedro Calderón*, Madrid, María de Quiñones, 1636.
- La vida es sueño. Primera parte de comedias*, Madrid, María de Quiñones, 1636.

OBRAS CITADAS

- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1976.
- Fuentes I, N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.
- Fuentes X, N. D. Shergold, *Los corrales de comedias de Madrid, 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1989.
- García Salinero, F., *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.
- Maestre, R. y Buendía, B., «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», *El mito en el teatro clásico español*, Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, eds., Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81.
- McKendrick, M., *Theatre in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Pérez Sánchez, A. E., «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 61-90.
- Regueiro, J. M. y Reichenberger, A. G., *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America*, 2 tomos, New York, The Hispanic Society of America, 1984.
- Rouanet, L., «Un autograph inédit de Calderón», *Revue Hispanique*, 6, 1899, pp. 196-200.
- Ruano de la Haza, J. M., «Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, pp. 13-67.

- _____ y Allen, J. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Sabattini, N., *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna, 1638, ed. Elena Povoledo Roma, Carlo Bestetti, 1953.
- Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

